O IDEE LITERARĂ : CRITICA TEMATICĂ (I)

DE

ANDREI CORBEA

Se vorbește astăzi despre *critica tematică*, iar termeni precum *temă* și *tematism* sînt invocați cu o familiaritate și siguranță ce ar persupune din partea celor ce-i utilizează accesul nemijocit la conținutul real și nuanțele conceptelor respective. Limbajul obișnuit al metacriticii instaurează însă acea „polisemie uzual — intențional — contextuală", involuntară sau voluntară, urmare, și în cazul de față, a diversității accepțiilor curente, a direcțiilor diferite către care se îndreaptă proiectele intelectuale și programele teoretice ale emițătorilor, ca și a contextului în care aceștia se exprimă.[1]. Nu sîntem scutiți de situația extremă a contradicției și chiar a confuziei sensurilor : e suficient să amintim acum doar faptul că opoziții fundamentale, precum formă / conținut, structură / sens, sincronie / diacronie, subiectiv / obiectiv par să se neutralizeze în imensa capacitate a semnificanților de a înmagazina echivalente semantice contrare sau corespunzătoare acestor opoziții : în general, *temă* este considerată a fi și formula anagramatică a lui Saussure, și tocita accepție didactică a „conținutului" operei literare, și „semnul tip, schema, statutul comportamentului eroilor într-un anumit spațiu"[2] etc. Critica ideii literare de *temă* se justifică așadar precum întregul complex al criticii ideilor literare : „tocmai conceptele cele mai răspîndite se dovedesc cele mai puțin limpezi, tocmai noțiunile de bază sînt și rămîn cele mai convenționale și aproximative", de unde necesitatea unei reacții clarificatoare împotriva „carențelor și fatalităților semantice"[3].

La o următoare întrebare, în legătură cu natura, conținutul și scopurile unei critici *tematice*, o succintă și desigur lacunară trecere în revistă a diferitelor delimitări operate de teoreticieni foarte serioși indică aceeași atmosferă incertă : Barthes, de pildă, o anexează „noii critici", alături de critica *fenomenologică* și cea *structurală*, opunîndu-le pe toate criticii tradiționale de tip Picard[4], în vreme ce Georges Poulet consideră esențială opoziția dintre

---

[1] Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj, 1974, p. 40.

[2] Jean Rousset, într-un interviu acordat lui Ion Pop, în Ion Pop, *Ore franceze*, București, 1979, p. 293.

[3] Marino, *op. cit.*, p. 26, p. 51.

[4] Roland Barthes, *Les deux critiques*, apud Savin Bratu, *De la Sainte Beuve la noua critică*, București, 1974, p. 237.

„subiectivismul", (recurgînd și la probe „obiective") *tematismului* și analiza „realmente obiectivă" la care procedează structuralismul[5]. Pe de altă parte, nu sînt puțini cei care alătură critica *tematică* vastului sector al criticii psihologice, situîndu-i alături pe Ch. Mauron, J.P. Weber, G. Poulet, J.P. Richard, Northrop Frye[6], în vreme ce alții disociază cu grijă între *tematism* și psihocritică[7]; în fine, pentru a reveni la „noua critică", apartenența criticii *tematice* la acest sector a ajuns a fi contestată pe motivul „impresionismului camuflat" pe care l-ar practica reprezentanții acesteia[8]. Neclaritățile persistă și se amplifică odată cu necesitatea de a preciza raporturile dintre critica *tematică* și *tematologie*: dacă opinia curentă vede în tematologie o ramură a literaturii comparate, ocupată cu clasificarea și sistematizarea unei mărimi evident extrinseci precum *materia* literară, prin critica *tematică* înțelegîndu-se o investigație mizînd, cel puțin la prima vedere, pe elemente „literare" propriu-zise, așadar intrinseci, Genette marchează diferența dintre preocuparea pentru tematica originală individuală, a *tematismului* și *topică*, tezaurul de subiecte și forme ale tradiției [9], pentru ca Starobinski să vorbească doar despre „două sensuri" ale aceleiași critici *tematice*, ca „istorie diacronică a ideilor, temelor și simbolurilor" pe de o parte, și ca „reluare fidelă în interiorul unei unice opere a metodei aplicate istoriei seculare a unei teme"[10]. Un pas mai departe, se pune în mod firesc și problema relevanței criticii *tematice* din punctul de vedere al obiectivelor oricărei critici aflată față în față cu opera literară, a raportului calitativ și (cantitativ) dintre explicație și interpretare și respectiv judecată de valoare.

1. *Ipoteză și concluzie.*

Pornim în încercarea noastră de la considerațiile lui Starobinski în legătură cu drumul criticii de la metodă la teorie, de la „cunoașterea particularului" la înțelegerea de sine: „să se determine pe sine în funcție de scopurile ce-i sînt proprii"[11]. Conceptul de *critică tematică*, ale cărui elemente componente, *critică* și *temă*, constituie idei literare distincte, încorporează în prima instanță un *traiect critic*, care, modelabil într-o matrice stabilă și recurentă, profilează un sistem reflexiv complex — „o contemplație comprehensivă" asupra literaturii —, logic articulat, dat fiind că „orice interpretare participă sau poate fi încadrată unui topos critic, analitic, el însuși produsul unei interpretări tipizate"[12]. De la „cheile de lectură strict personale" ale unui G. Poulet sau J.P. Richard, operațiunea de modelare va reține constantele, le va „purifica" în trepte tot mai înalte de schematizare, pentru a accede în cele din urmă la momentul final, calitativ, al mutației de sens, de la polisemie la monosemie. „Construcția modelului fiind condiționată în mod

[5] Georges Poulet, intervenție în cadrul discuțiilor colocviului de la Cérisy, 1966, în *Les chemins actuels de la critique*, Paris, 1968.

[6] Jean Starobinski, *Considérations sur l'état présent de la critique littéraire*, în „Diogene", 74/1971.

[7] Cum rezultă din bibliografia comentată de Dominique Noguez la volumul *Les chemins actuels...*

[8] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, București, 1973, p. 115.

[9] Gerard Genette, *Figuri*, București, 1978, p. 78.

[10] Jean Starobinski, *Les directions nouvelles de la recherche critique*, în „Preuves", 172/1965.

[11] Jean Starobinski, *Relația critică*, București, 1974, p. 27.

[12] Marino, *op. cit.*, p. 252.

fundamental de surprinderea unui sens, al unui principiu de coerență și organizare — sens prin definiție plural — rezultă că pot exista atîtea scheme și interpretări cîte modele pot fi construite. Dar prin hermeneutică și modelare ideea literară se contopește cu însuși sensul logic al propriului său model, prin definiție restrictiv unilateral. Din totalitatea posibilităților latente de interpretare ale unei idei modelul selectează doar o singură ipoteză, doar un singur sens, un principiu logic, unic, sistematic, exclusiv"[13]. Definiția ideii literare, așa cum o enunță Adrian Marino („totalitatea fondului sau conținutului teoretic explicit ori latent al reflexiei teoretice de orice tip despre literatură"[14]) este compatibilă, credem noi, cu fondul oricărui sistem critic, așadar și al *criticii tematice*, cu condiția ca, în afara traseului metodologic, acesta să reprezinte „un vast și integral receptacol al aspectelor vieții intelectuale și afective, reduse la unitate în interiorul unei noțiuni-cadru, capabilă să opereze această asociere sau sinteză"[15].

Problema validității unui concept precum cel de *critică tematică* poate fi examinată, după opinia noastră, doar prin confruntarea întregului șir de elemente constitutive și efectuarea operațiilor preliminare de modelare, utilizînd drept cheie coerența în plan obiectiv a sistemului instituit de ideea literară. Un asemenea studiu va trebui să depășească obișnuitele „istorii ale conceptului", va trebui să recurgă la întregul șir de operații hermeneutice pentru a stabili formula esențială a relaționării sincronic-diacronice, unificînd trăsături la prima vedere disparate, reconstituind prin disociere, asociere, combinare, o viziune globală. Putem anticipa că, în această perspectivă, *critica tematică* nu este scutită de marca acelei pseudo-originalități socotită de Adrian Marino printre trăsăturile de bază ale oricărei idei literare ; „originalitate" echivalează aici cu subiectivitate excesivă, cu exaltarea unicității în raport cu factorii recurenți, constanți, și de aceea pasibili a se constitui în premize teoretice ale conceptului.[16]. Nuanța impresionistă din afirmația lui J.P. Richard cum că în cazul *criticii tematice* „se vine cu mîna goală", că „se încearcă a se lăsa totul să se organizeze de la sine, să ofere din sine însuși limitele propriei coerențe"[17] este contrazisă de un alt critic considerat îndeobște printre *tematiști*, Jean Starobinski, ce se pronunță în mod clar împotriva viziunii reductive a criticii „de tatonare intuitivă, care să se schimbe după împrejurări și să fie orientată în mod exclusiv de divinație". Chiar disparate, embrionare, fragmentate, „principiile regulatoare mai solide" menite să călăuzească critica obligă „să ne potrivim pasul în funcție de pasul precedent și de cel care urmează să vină."[18] Practica *criticii tematice* constituie în fond o variantă a constantei teoretice, „structură cu dublă vocație : schematică, universală și supraistorică și totodată istorică, supusă condiționării și implicit unei evoluții continui, posibilă doar în interiorul unui sistem capabil s-o instituie și s-o disciplineze."[19] Și pentru *critica tematică*

[13] *Ibid.*, p. 253.
[14] *Ibid.*, p. 28.
[15] *Ibid.*, p. 29.
[16] *Ibid.*, p. 100
[17] Jean Pierre Richard, într-un interviu acordat lui Ion Pop, în Pop, *op. cit.*, p. 275.
[18] Starobinski, *op. cit.*, p. 27.
[19] Marino, *op. cit.*, p. 31.

momentul existențial al „nominalizării" și conștientizării s-a produs în urma unui îndelung „proces de saturație istorico-literară" a ideii[20], proces ce nu cunoaște „precursori" și discipoli, influențe, contaminări, imitații și paralelisme în sensul comparatist obișnuit al termenilor. Sub pecetea *circularității* sale funciare, ideea se întoarce în mod necesar la ea însăși, revine la punctul de plecare, înscriindu-se pe o orbită circulară în ascendența progresivă „care preia, la alt nivel, în total sau în parte, printr-o nouă inserție și articulare, rezultatele și concluziile recuperabile ale ultimei faze"[21] ; vorbind despre „noua critică", Leo Pollman îi invocă pe formaliștii ruși, pe Walzel, Ingarden, Ernst Cassirer, prevenind însă împotriva impresiei că „știința literaturii" stă sub semnul unei „eterne reîntoarceri" în afara vreunei evoluții[22]. Ideea literară de *critică tematică* nu face excepție de la această regulă.

Întreprinderea noastră nu-și propune așadar o investigație sursologică; urmărim, dincolo de determinări liniare, configurarea filogenetică a unei ontogeneze. Modelul ideal ce a stat la baza acestui studiu îl constituie articolele *Dicționarului de idei literare* al lui Adrian Marino[23]. Ne-am impus însă de la bun început o anumită limitare, parțializare a obiectivelor noastre față de ceea ce ar trebui să însemne o exegeză completă a ideii literare, cu convingerea că schița noastră va avea darul să sugereze complexitatea întregului. Raportările pe care le facem, la Bachelard, „precursor" *en titre* al *criticii tematice*, și la școala hermeneutică diltheyană nu sînt exclusiv preferențiale ; ele tind să ilustreze niște repere dominante ale sintezei actuale, să marcheze spirala unor permanențe de gîndire, cu rezerva unor inevitabile și programatice omisiuni recuperabile la o reluare mai aprofundată a problematicii. Mai precizăm că trimiterile la opera lui Mircea Eliade au darul să atragă atenția asupra unei substanțiale contribuții românești la prefigurarea în timp a ideii literare de care ne ocupăm. [24]

2. Obiectul criticii tematice

2. 1. *Constante literare.* Demersul fundamental al gîndirii moderne este considerat de către un discipol al lui Sartre precum Serge Doubrovsky ca fiind „legarea părților de întreg", stabilirea acelei dialectici tot / parte-parte/ tot a hermeneuticii pe care o practică cei doi „întemeietori" ai acesteia, Schleiermacher și Dilthey. Orice critică modernă va recurge, la rîndul ei, la aceeași procedură, propunîndu-și-să pătrundă sensul unitar al operei literare, obiectul său de cercetare, după ce va fi degajat anumite structuri, „o configurație, o articulare internă de așa natură încît părțile nu pot fi înțelese decît prin totalitatea pe care o formează" ; este vorba în fond de a descrie o organizare ce corespunde unei „organicități interne a operei", de o *lectură sistematică* „în sensul în care lectură înseamnă totdeauna legătură"[25]. În linii

[20] *Ibid.*, p. 37.
[21] *Ibid.*, p. 87.
[22] Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode*, Frankfurt am Main, 1973, p. 254.
[23] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*. I, București, 1973.
[24] Ioan P. Culianu, *Mircea Eliade*, Assisi, 1977 ; Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, 1980.
[25] Serge Doubrovsky, *De ce nouă critică* ? București, 1977, p. 110 ; Gilbert Durand își declară adeziunea la „metoda întru totul programatică și relativistă de convergență", deoarece „analogia procedează prin recunoașterea de similitudini între raporturi diferite în ce privește

mari desfășurarea procesului înregistrează că „după o serie de observații empirice,... intuiții, comparații și anchete sistematice, clasificări și generalizări istorico-teoretice, se ajunge la ceea ce am numi o reducție reziduală : identificarea unui element esențial, stabil, după eliminarea tuturor aspectelor tranzitorii"[26]. Se pot izola asemenea elemente *constante* la diverse nivele, de la cel al operei literare singulare și al întregii creații a unui autor pînă la cel al tradiției literare naționale sau universale.

Tema, obiectul predestinat al *criticii tematice*, constituie o categorie distinctă în rîndul acestor constante, a căror caracteristică comună o reprezintă „substituirea sistematică, metodologică, a determinărilor și a planului *istoric* prin omologii de ordin structural, tipologic, estetic"[27]. De sfera *tematologiei*, considerată ca „istorie literară beneficiind de un fir conducător[28] și care, în afara *temelor*, trece în revistă un întreg șir de concepte asimilabile constantei : motive, *topoi*, funcții, mituri, simboluri etc., *critica tematică* se separă, desigur, la modul exterior, prin aceea că mută cîmpul investigației într-un cadru în primul rînd mai limitat, privind *o* operă sau *un* autor. Genette are dreptate în observația cu privire la dificultățile întîmpinate de orice analiză tematică de „a destinge partea ce revine singularității ireductibile a unei individualități creatoare și cea care aparține gustului, sensibilității, ideologiei, convențiilor și tradițiilor unui gen sau forme literare", concluzie valabilă pînă unde este emisă ideea că „tematica personală nu reprezintă decît o alegere efectuată între posibilitățile oferite de topica tradițională colectivă"[29] ; *critica tematică* este cea care se străduiește să relevc autonomia, dacă nu chiar ruptura, dintre cele două domenii. Pe de altă parte, *temele* încetează să mai depindă de clasificările „conținutiste" de care abuza vechiul comparatism, criteriile structurante vizînd acum în principal realitățile specifice ale limbajului literar. Identificarea unor astfel de rețele tematice se află inerent în relație cu precizarea unei anume funcționalități a acestora în cadrul sistemului critic, cu finalitățile urmărite de *critica tematică*. „Problema nu este atît de a ști dacă există sau nu un sistem de relații în cutare obiect al cercetării, de vreme ce el există în mod evident peste tot, ci de a determina importanța relativă a acestui sistem în raport cu celelalte elemente de comprehensiune"[30]. Coloratura structuralistă ce s-ar putea atribui *tematismului* pierde din intensitate dacă ne gîndim că *tema* nu poate fi separată de un sens, că ea încorporează o anumită simbolistică ; ori prin *simbol* Northrop Frye, de exemplu, înțelege „orice unitate a structurii literare care poate fi izolată spre a fi supusă analizei critice"[31], ceea ce permite ca *simboluri-teme* să poată deveni cuvinte expresii, imagini, orice element capabil „a sugera un anumit lucru". Nu mai puțin importantă este pentru alți critici valoarea topologică a anumitor structuri, valențele estetice ale dispunerii lor în textul poetic, înzestrarea lor stilistică, fără să

termenii, în timp ce convergența regăsește constelații de imagini, asemănătoare punct cu punct în domenii diferite de gîndire", Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, 1977, p. 51.

[26] Marino, *Critica*, p. 53.

[27] *Ibid.*, p. 56.

[28] Starobinski, *Les directions...*

[29] Genette, *op. cit.*, p. 77.

[30] *Ibid.*, p. 72.

[31] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, București, 1972, p. 85.

putem însă spune că aceştia practică o *critică tematică*[32]. Etapa „nominalizării" *temelor*, esenţială deoarece doar astfel „pot fi solidarizate, reduse la unitate şi omologate totalitatea fenomenelor literare şi teoretice pe care definiţia constantei le cuprinde"[33], exploatează la maximum potenţialul semnificativ al acestora, aruncînd implicit o lumină lămuritoare asupra primatului obiectiv al sensului în raport cu eventualele valenţe stilistice.

2.2. *Conţinut şi formă.* Deja teoreticienii începutului de secol, confruntaţi cu *tematologia* pozitivistă în plină înflorire, caută să definească natura acelor unităţi constante, rezultate în urma operaţiilor analitice preliminare. Corespund *tema* (sau motivul) unor mărimi conţinutistice, cum rezultă din demersul pozitivist, sau constituie un element pur formal, cum vor susţine purtătorii de cuvînt ai celei mai violente reacţii anti-pozitiviste, formaliştii ruşi? O simptomatică opţiune de mijloc vădeşte Dilthey, preocupat să identifice „relaţii", „structuri" în textul poetic, „motive" în care vede expresii ale unui liant fundamental între *Gehalt* şi *Gestalt*[34]; de altfel va fi urmat de o serie întreagă de discipoli, dintre care e de ajuns să-i amintim aici pe Walzel, Wölfflin şi Worringer. Din direcţie opusă, o sinteză asemănătoare va promova şcoala psihanalitică a lui Jung în conceptul de *arhelip*, reunind un fenomen psihic cu un limbaj transmutabil în literatură. Este interesantă pentru configurarea *tematismului* contemporan atitudinea în această problemă ce rezultă din scrierile timpurii ale lui Mircea Eliade, reluate mai tîrziu în ideea că mitul-unitate de conţinut există ca naraţiune şi scenariu epic[35].

Critica tematică apelează de la bun început la o asemenea abordare echilibrată, dialectică, a tradiţionalei opoziţii dintre *formă* şi *conţinut*. Pentru a conchide că „forma nu este veşmîntul exterior al fondului, (că) nu e o aparenţă seducătoare în spatele căreia s-ar ascunde o realitate încă mai preţioasă", Starobinski va sublinia mai apăsat latura „structuralistă" a travaliului *tematist*, străduinţa de a evidenţia interdependenţa efectelor şi structurilor, faptul că „nu există detaliu indiferent, parte care să nu contribuie la constituirea sensului". *Tema* poate constitui cea mai adecvată încorporare a „monismului scriiturii" ca alternativă la dualismul tradiţional dintre gîndire şi expresie în condiţiile în care „scrisul" nu mai apare ca „o traducere îndoielnică a experienţei interioare", el fiind „însăşi experienţa"[36]. Este adevărat că din partea structuralismului extrem vor fi exprimate neîntîrziat îndoieli cu privire la „neutralitatea" tiparelor „pline", încărcate de sens, fiind considerate ca suspecte de conţinutism şi de incapacitate de abstractizare formală, condamnate de o critică „narativă", orizontală, niciodată logică. Pe lîngă Frye (ce declară că *mitos*-ul reprezintă „principiul structural de organizare al formei literare"[37]),

---

[32] Aşa-zisul „tematism stilistic", vezi Bratu, *op. cit.*, p. 241.

[33] Marino, *op. cit.*, p. 53.

[34] Manon Maren-Grisebach, *Methoden der Literaturwissenschaft*, München, 1970, p. 30; ideea apare mai ales la Josef Körner („trăirea, devenită în motiv imagine, se transformă din materie în formă"), în Josef Körner, *Erlebnis-Stoff-Motiv*, în *Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift Oskar Walzel*, Potsdam, 1924, p. 83, şi la Willy Krogmann, *Die Stoffgestaltung des Dichters als Resultante seiner Erlebnisse*, în „Archiv für das Studium der neueren Sprachen", 165/1934.

[35] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Bucureşti, 1943, p. 210.

[36] Starobinski, *Relaţia*, p. 32.

[37] Frye, *op. cit.*, p. 434.

vizat este J. P. Richard[38], ale cărui raporturi cu structuralismul se vor pe deplin armonioase. „O *temă* își capătă valoarea numai într-o rețea organizată de raporturi, care sînt totodată raportări de limbaj și de experiență", afirmă acesta din urmă, adăugînd că asemenea verificări structurale sînt absolut necesare mai întîi în contextul *metaforic* — totalitatea operei însăși, și abia apoi în contextul ei succesiv sau *metonimic*[39]. Proiect în esență structuralist, aplicat în mod evident de J. P. Richard în *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, a cărui analiză *tematică* „tinde spontan să se împlinească și să se verifice într-o sinteză structurală unde diferitele teme se grupează în rețele, pentru a-și extrage sensul deplin din locul și funcția lor în sistemul operei" [40], dar și într-o „microlectură" precum cea pe marginea romanului *Casse-Pipe* al lui Céline, unde se demonstrează că *motivul* literar deține un dublu relief, semantic și sintetic, că spațiul său de „funcționare" este unul textual, ce îl inserează în „ordinea unei istorii și succesiunea unui discurs" [41]. Înțelegere în loc de explicare, determinism spațial, „de structură", în locul celui temporal, „al genezei", definirea *temei*-unitate în termeni de relații și nu de filiații : toate aceste trăsături structuraliste pe care Genette le atribuie exercițiului critic al lui J. P. Richard țin în fond de o concepție dinamică asupra *formei* ca „reziduu empiric" sau „abstracție semiologică" [42], selecția modelelor schematice efectuîndu-se prin prisma valorii lor simptomatice, calitative. Ne stă la îndemînă să verificăm în multiple texte critice semnate de Richard, Starobinski sau Rousset asemenea premise teoretice; acesta din urmă revine asupra problematicii în discuție în mai multe rînduri, precizînd că „forma nu este un schelet sau o schemă ; ea nu este mai mult o armătură decît un conținut. Ea reprezintă pentru artist în același timp experiența cea mai intimă și instrumentul său unic de cunoaștere și de acțiune" [43]. O dată mai mult *critica tematică* insistă asupra indestructibilei legături între formă și semnificație, asupra dublei naturi a *tematicii* și a *temelor*, relații prin care universul operei își potențează identitatea.

2.3. *Nivelul textual.* A surprinde la nivelul textual al operei o *temă* ține, în fond, de o operație de natură elementară, ce pornește de la simple asociații și analogii evidente ce se pot face între cuvinte, fragmente de text, figuri sau imagini. „Putem porni de la o intuiție care e, de fapt, doar o ipoteză pe baza căreia putem înlănțui indicii unei *teme* ; sau de la o inducție care presupune inventarierea pozitivistă și exhaustivă urmată de statistică și de concluzii trase pe baza frecvenței fenomenelor ; sau, prin reducție, înlocuind concluzia fortuită a inducției prin stabilirea unei *constante* pusă în funcție prin toate variabilele interrelaționate cu întregul operei" [44]. Abstracție făcînd de „conștiința structurantă", de subiectivitatea interpretului, organizarea textuală ce se

[38] Todorov, *op. cit.*, p. 119.

[39] Jean Pierre Richard, intervenție în cadrul discuțiilor colocviului de la Cérisy, în *Les chemins*..

[40] Genette, *op. cit.*, p. 73.

[41] Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, 979, p. 239.

[42] Durand, *op. cit.*, p. 76 ; „am pornit de la o concepție care postulează semantismul imaginilor, faptul că ele nu sînt niște semne, ci își conțin întrucîtva materialmente sensul", p. 71

[43] Jean Rousset, *Les réalités formelles de l'oeuvre*, în *Les chemins...*, p. 63 ; vezi și Miche Potet, *Place de la thématologie*, în „Poétique", 35/1978.

[44] Bratu, *op. cit.*, p. 240.

relevă prin intermediul fenomenului (înregistrabil la modul obiectiv) al repetiției unităților de limbaj (direct sau figurat) confirmă primatul „criteriului evidenței" căruia, după Peter Szondi, ar trebui să i se subordoneze cunoașterea filologică. „În evidență, limbajul faptelor nici nu e neglijat, nici nu e greșit înțeles în obiectivarea lui, ci e considerat ca fiind condiționat subiectiv și ca mijlocit subiectiv în cunoaștere, așadar în primul rînd în adevărata lui obiectivitate" [45]. Studiul tradițional al *temelor* și motivelor literare a exploatat pînă la epuizare indicele recurenței unităților de limbaj, cu credința într-o autonomie „materială" a acestora (*Stoff* înseamnă materie), mergînd pînă la a li se atribui calitatea de a transcende granițele textului, să se autoreproducă, să se „repete" în diacronie în virtutea unei energii substanțialiste lor intrinseci.

Se înțelege că, față de viziunile totalizante ale unor întinse serii istorice de opere înregistrînd o *temă* „comună", seriile recurente de la nivelul unei opere sau de la cel al creației unui singur autor își motivează consistența pe planul superior al coerenței și totalității textului. Nu întîmplător ni se pare interesul arătat de Starobinski tehnicii depistării anagramelor pe care o aplică Saussure, constatînd că acesta din urmă, în afară de determinarea regulilor formale de repetiție a cuvintelor-*teme*, nu-și pune nici o întrebare în legătură cu sensul și motivarea fenomenului, problemă pe care o critică *tematică* nu o poate în nici un caz ignora [46]. Polemica dintre *tematismul* „stilistic" și *critica tematică* propriu-zisă a pornit tocmai de la interdicția pe care reprezentanții celui dintîi o puneau în fața „lipsei de modestie" în a avansa ipoteze, fatal subiective, cu privire la o motivație pre-textuală a realităților obiective, inclusiv recurente, detectabile la nivelul textual. Numindu-i pe Barthes, cu al său *Michelet*, pe G. Poulet, pe J. P. Richard, pe J. Starobinski, stilisticianul Gérald Antoine marca diferențele metodei sale în comparație cu critica practicată de cei enumerați prin aceea că analizează cu precădere semnificanții pentru a ajunge apoi la semnificați, față de cealaltă, ce „înțelege să se îndrepte nemijlocit spre analiza semnificaților și să refacă în ansamblu drumul pe care l-a urmat artistul" [47].

Oricît de departe ar merge „rătăcirea" subiectului interpret, acoperirea obiectivă rămîne totuși un țel mărturisit al criticului *tematist*: „Plec de la o figură oferită, de la o formă distinsă dinainte, de la un text a cărui semnificație e de la prima vedere destul de puternică pentru a-mi reține atenția și a deveni pretextul unei anchete explicative" [48]. Din acest punct de vedere, Bachelard îi „precede" pe criticii *tematiști* în interesul aproape exclusiv pentru imaginea *literară*, pentru textul poetic; elementul „material" în jurul căruia se construiește întregul edificiu interpretativ nu este considerat ca fiind „valorizant" în afara limbajului; de altfel, întregul mecanism al imaginației este tratat ca un fapt de limbaj, într-o manieră socotită de unii aproape structuralistă [49].

---

[45] Peter Szondi, *Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft*, în „Neue Rundschau", 73/1962; reținem și trimiterea lui Habermas la procedura psihanalitică: „Este luat în atenție, la nivelul comportamentului, jocul lingvistic deformat de rigiditate și *condiționare repetitivă*" (subl. n.), în Jürgen Habermas, *Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik*, în *Kultur und Kritik*, Frankfurt am Main, 1977, p. 278.

[46] Apud Bratu, *op. cit.*, p. 444.

[47] Gérald Antoine, *Stilistique des formes et stilistique des thèmes*, în *Les chemins...*, p. 159.

[48] Starobinski, *op. cit.*, p. 149.

[49] Jacques Plessen, *Bachelard et le langage*, în colocviul de la Cérisy cu tema *Bachelard*, Paris, 1974, p. 206.

Nu trebuie să mire că Bachelard insistă asupra caracterului „obiectiv" al procedării sale, că este convins de faptul că astfel elaborează preparativele „unei critici literare obiective în cel mai precis sens al termenului", în măsură să demonstreze că metaforele nu reprezintă simple „idealități", că există un resort interior limbajului care le coordonează și le organizează într-o adevărată „sinteză a metaforelor" [50]. Travaliul *criticii tematice* este în același sens unul textual, recurgînd la nivelul limbajului poetic la operații laborioase de selecție a constantelor, urmate de lungi verificări ale recurenței, de colecționare a numeroase probe pentru consolidarea edificiului interpretativ. Recurența impune o anume ordine, netezește calea către semnificat, dă stabilitate unor realități la prima vedere fluctuante, în așa fel încît „stratul de evidențe și de prezențe literale al operei servește unei proiecții lăuntrice" [51]. Aceeași frecvență dă măsura importanței unor *teme*, permite disocierea celor majore de cele minore, accentuează o dată mai mult pe principiul sintactic, conform căruia *tema* înseamnă „un principiu coerent de organizare, ca o schemă sau un obiect fix, în jurul căruia are tendința să se constituie și să se dezvăluie o lume" [52].

2.4. *Nivelul pre-textual.* Întrebarea legitimă ce se conturează în legătură cu această „lume" aflată în spatele textului poetic trimite la îndelungul efort teoretic de a oferi o explicație pentru recurența microunităților sintactico-semantice (convențional denumite *teme)* de la nivelul respectivului text, efort ce s-a canalizat de timpuriu către cercetarea a ceea ce s-a considerat a fi condiționarea obiectivă a fenomenului : psihologia creației literare și a creatorului. Interesul respectiv, de natură pozitivistă, pentru realitatea pre-existentă operei s-a regăsit în marile curente de gîndire de la începutul secolului nostru, în investigarea de către Dilthey și școala sa a *trăirii* (Erlebnis) generatoare de poezie pe de o parte, în psihanaliza freudiană pe de altă parte. Un element de reținut în contextul care ne interesează este faptul că Dilthey urmărește cu consecvență o relație de *simbolizare* între stările interne ale „sufletului" poetic și „imaginile externe", relație în care vede o marcă a „idealității substanțiale a artei". Conceptul de *motiv* cuprinde după el întreaga experiență anterioară a poetului, „de el sînt legate subiectul, caracterele și forma poetică", precum și „forța creatoare, care determină configurația operei" [53]. Sînt înlăturate orice urme ale unui psihologism vulgar, făcîndu-se o distincție netă între *persona poetica* și *persona practica*. Josef Körner, ca un credincios discipol al maestrului său, subliniază în spiritul lui Dilthey că „punctul de pornire fundamental al oricărei creații este capacitatea de *trăire* a scriitorului", adăugînd însă, ca unul care îl citise și îl citase pe Freud, că „procesul creator al poetului se aseamănă visului ; ca și acesta creația reprezintă o supapă ce asigură acces către exteriorizare dorințelor refulate în fața vieții petrecută în stare de veghe". Misiunea criticului este clară pentru Körner, el trebuind să procedeze asemenea psihanalistului, să se ocupe cu descoperirea, îndărătul învelișului formal al motivelor, a unui conținut „material", acele „trăiri cu afectivitate accentuată" fixate în „materie" poetică [54]. De altfel, nu trebuie

[50] Gaston Bachelard, *Psychanalyse du Feu*, Paris, 1972, p. 215 ; vezi și Michel Mansuy *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, 1967.

[51] Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene moderne*, București, 1975, p. 140.

[52] Jean Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961, p. 24.

[53] Wilhelm Dilthey, *Trăire și poezie*, București, 1977, p. 207.

[54] Joseph Körner, *op. cit.*, p. 86.

să neglijăm nici în acest context convergențele reciproce dintre *Geistesgeschichte* și psihanaliză, înrîurirea exercitată de școala diltheyană, psihologizantă pînă la o anumită limită, asupra lui Jung și a elevilor săi[55]; finalitățile psihanalizei utilizată în literatură sînt însă altele, ele vizează într-o manieră mai tehnică, mai aplicată, decît o face în mod ocazional ezoterica și subiectiva (pînă la irațional) *Geistesgeschichte*, definirea *și* prin intermediul literaturii a categoriilor motivante ale simbolurilor, interpretarea și traducerea imaginilor poetice într-un alt limbaj decît logosul poetic. Dezideratul „științificității" și „obiectivismului" îi urmărește pe toți criticii psihanaliști ; de la Maud Bodkin și Ch. Baudoin pînă la Charles Mauron și J. P. Weber ei acționează în numele și în cadrele unui empirism manifestat mai ales în încercarea de a găsi echivalențe cvasiprecise între metafore, *teme* și respectiv obsesii psihice, de a le justifica celor dintîi constanța și recurența prin relaționări determinante cu „categoriile gîndirii", cu „dominantele reflexe", cu structuri mentale de bază etc. Nu există vreo îndoială că psihocritica, și într-o anumită măsură și așa-zisul *tematism existențial* descins din *Lebensphilosophie*, reprezintă variante explicite a ceea ce se numește critică extrinsecă : prin *tema* literară este atinsă „colorația afectivă a oricărei experiențe umane, la nivelul la care ea pune în joc relațiile fundamentale ale existenței, modul particular în care fiecare om își trăiește raportul cu lumea" [56].

O mențiune separată se cuvine să facem pentru sistemul teoretic dezvoltat de Mircea Eliade, sistem ce acordă nivelului pre-textual, arhetipal (într-un sens aparte în comparație cu cel dat de Jung) un rol determinant în creație. Motivelor literare din creația unor autori le corespund „miturile centrale dintr-o civilizație sau dintr-o epocă de cultură" [57], a căror semnificație îi marchează pe aceștia independent de o voință manifestă ; critica literară nu poate avea altă menire decît descoperirea „mesajului secret în opera marilor scriitori", lectura critică urmează să revele „sensuri inaccesibile cititorului obișnuit", să interpreteze simboluri produse „într-o zonă extrarațională, pe care o putem sau nu numi inconștient" [58]. Adrian Marino precizează, odată cu trecerea în revistă a operei critice a lui Eliade, că există „influențe, afinități și coincidențe precise între concepția critică a lui Mircea Eliade și o serie de direcții contemporane, unele înrudite pînă la identitate", cu atît mai mult cu cît, raportat la perioada interbelică, „apelul la discipline antropologice și psihologice este aproape cu totul neobișnuit în critica românească a epocii" [59]. Un termen de comparație este Jung, un altul Bachelard.

Nu pot fi contestate numeroasele puncte de întîlnire dintre psihanaliză și viziunea bachelardiană asupra nivelului pre-textual al operei literare ; este vorba, printre altele, de ideea (lui Jung) despre inconștientul colectiv și arhetipul văzut ca rezumînd „experiența ancestrală a omului în fața unei situații tipice", opera literară tratată ca un echivalent al psihicului omenesc. Dar obiectivele sînt în mod clar altele" [60]. Bachelard nu studiază o psihologie, ci doar expresia

---

[55] Jost Hermand, *Synthetisches Interpretieren*, München, 1968, p. 35, p. 92.
[56] Doubrovsky, *op. cit.*, p. 145.
[57] Eliade, *op. cit.*, p. 26.
[58] *Ibid.*, p. 17.
[59] Marino, *Hermeneutica*, p. 443 ; vezi și Gilbert Durand, *Eliade ou l'anthropologie profonde*, în *L'Herne, Mircea Eliade*, 1978, p. 92.
[60] Pierre Quillet, *Bachelard*, Paris, 1964, p. 91.

ei literară, o „imaginație", ce pentru Freud și Jung, ca și pentru discipolii lor, n-a constituit un țel, ci doar un mijloc. În schimb, Bachelard „dorește să observe imaginația pentru ea însăși, ea reprezentînd o forță autonomă în măsura în care multiplică imaginile la modul gratuit, ca plăcere" [61]. În faza sa „fenomenologică" filozoful se va lepăda public de orice reziduu psihologist, propunîndu-și să studieze imaginea doar „în sine"; același Bachelard, care în *Psychanalyse du feu* mai atribuia seducția „misterioasă" a creatorilor pentru anumite *teme* unui „complex psihologic", adăugînd că „nici o poetică nu-și va putea revendica vreodată unitatea decît dintr-un complex" și insistînd asupra legăturilor dintre creație și inconștient[62], își mărturisește acum neîncrederea într-o echivalență pretins obiectivă, în validitatea substituirii inconștientului ca „origine" a creației: reverie materială primitivă, aflată la baza „legii celor patru elemente", este încredințată spre studiu nu psihanalizei, ci unei „psihologii a emoțiilor estetice", menită să studieze zona ce „precede contemplația" [63]. Pornind de la un termen freudian, repus în circulație de Bachelard însuși, Gabriel Germaine îi redefinește acestuia demersul vis-à-vis de literatură în cadrul unei „metapsihologii" considerate a fi „o psihologie ce integrează metafizica", certitudine că imaginația este o forță fundamentală a activității psihice, dar totodată certitudine că această imaginație, manifestală prin reverie, este funciarmente autonomă[64].

Gerard Genette nu este singurul pentru care există o relație directă între concepția și metoda bachelardiană și practica *tematistă* a criticii lui J. P. Richard, al cărei principiu se formulează în „a căuta sensul și coerența unei opere la nivelul senzațiilor, al reveriilor substanțiale, al preferințelor mărturisite sau nemărturisite pentru anumite elemente, anumite materii, anumite stări ale lumii exterioare, la nivelul acelei regiuni a conștiinței, profundă, dar deschisă lucrurilor, pe care Bachelard a numit-o imaginație materială". Această metodă de lectură ar fi, după Genette, o psihanaliză „în felul său". Nuanța contează, căci în cartea despre Mallarmé pe care o analizează Genette, J. P. Richard nu procedează decît în același sens pe care îl stabilise postulatul bachelardian, conform căruia „fundamentalul și deci autenticul coincide cu experiența sensibilă"; nu există vreun indiciu că intenția criticului ar fi să suprapună sensul manifest peste unul presupus latent și nici că, prin operația de *tematizare* și structurare sînt vizate schemele și operațiile originare ale intelectului[65]. În *Proust et le monde sensibie* intenția structurantă, descriptivă, și reconstructivă, mai puțin explicativă, a *tematizării* se revelă și mai explicit, pornind chiar de la ipoteza „psihologizantă" că „orice studiu tematic se hrănește din utopia unui sens inițial integru, ramificat la nesfîrșit". Fondul procedării criticului *tematist* pornește de la „atenția acordată implicitului, obsesiei, iterativului involuntar" pentru a reuși izolarea acelor „mari categorii, puțin conștiente, ale unui peisaj personal" [66]. Viața psihică rămîne doar conturată de

[61] Mansuy, *op. cit.*, p. 110.
[62] Bachelard, *op. cit.*, p. 44.
[63] Gaston Bachelard, *L'eau et le rêve*, Paris, 1974, și *Poétique de l'éspace*, Paris, 1978.
[64] Gabriel Germaine, *L'imagination poétique et la notion de métapsychologie*, în *Bachelard*, p. 175; termenul apare și la Raymond, vezi Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, București, 1970, p. 96.
[65] Genette, *op. cit.*, p. 43.
[66] Jean Pierre Richard, *Proust et le monde sensibile*, Paris, 1974, p. 220.

senzațiile grupate tematic, tratate ca „zone de coagulare a imaginilor din operă, ce traduc o anumită atitudine existențială“ [67], o configurație a „profunzimilor“ creației, a *eului profund* al creatorului[68]. *Criticii tematice* pare să-i reușească ceea ce nu i-a reușit psihanalizei, căci, subliniază Starobinski, „în fața operei, psihanaliza se declară incompetentă să defincască esența artei“. Lipsesc intenția conversiunii obscurului în realitate, a controlului biografic strict, cu preferințe simbolizante precise. Enumerînd lipsurile psihanalizei, se precizează cu atît mai mult în disocierile operate de Starobinski țelurile *criticii tematice*: „ea (psihanaliza) crede că a explicat opera în momentul în care n-a făcut decît să scoată în evidență una sau alta din condițiile necesare ale acesteia. O astfel de metodă se limitează să caute cauza instrumentală și materială și neglijează cauza finală a operei, adică proiectul său. Prin aceasta ne depărtăm de operă pentru a ne înfunda într-o lume secundară. Recompunem în mod ipotetic experiența prealabilă a autorului și riscăm să uităm că opera e ea însăși experiență, că de multe ori ea e singura experiență trăită asupra căreia avem priză. Evident, e bine să cunoaștem istoria interioară care precede opera în cazul că vrem să descifrăm intențiile acesteia din urmă. Dar marile opere literare își manifestă atît de viguros scopurile, axul lor intențional, încît e de ajuns să le citim acordînd atenție semnificațiilor de care sînt suprasaturate. Sensul lor le precede, pentru că se află în întregime în ele“ [69].

(va urma)

EIN LITERARISCHER BEGRIFF: THEMATISMUS

ZUSAMMENFASSUNG

Als methodische Voraussetzung dieses Aufsatzes gilt die theoretische Abhandlung der literarischen Begriffe, die von Adrian Marino in seinem Buch *Kritik der literarischen Begriffe* unternommen wurde. Die Validität des Begriffes wird von mehreren Standpunkten untersucht; als Hauptquellen werden die Werke von Gaston Bachelard, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski und (gelegentlich) Mircea Eliade verwendet. Der sogenannte *Thematismus* (vom französischen *thématisme*) soll nicht mit der Thematologie — oder Stoff — und Motivgeschichte — verwechselt werden, die ein Bestandteil der vergleichenden Literaturwissenschaft ist. Die spezifischen Charakteristika von Thematismus erscheinen am deutlichsten, wenn man zwischen Objekt und Subjekt dieser Art Kritik unterscheidet. Die Verhältnisse zwischen den literarischen Gegebenheiten und der Subjektivität des Kritikers (Intuition, Geschmack usw.) spielen eine entscheidende Rolle in dem jeweiligen hermeneutischen Verfahren wie auch bei der kritischen Wertung eines literarischen Textes.

[67] Munteanu, *op. cit.*, p. 325.

[68] Împotriva metodei biografice a lui Sainte-Beuve, preferînd să nu treacă de suprafața existenței „practice“ a scriitorului, Proust va inaugura interesul unei întregi școli critice (Du Bos, Blin, Rivière, Fernandez, Raymond s.a.) pentru *eul profund* al creatorului, „pe care nu-l regăsim decît făcînd abstracție de ceilalți și de eul care-i cunoaște pe ceilalți..., singurul real“, în Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve*, București, 1976, p. 83.

[69] Starobinski, *op. cit.*, p. 244.

CONSIDERAȚII ASUPRA BALADEI POPULARE DIN MOLDOVA

DE

LUCIA BERDAN

Cercetarea asupra baladei populare în Moldova s-a constituit pe baza *Arhivei de folclor a Moldovei și Bucovinei* (A. F. M. B.) din dorința de a pune în circulație un bogat material de variante moldovene la temele clasice de baladă. Lucrarea, în ansamblul ei, urmărește să contureze situația speciei în circulația sa în Moldova de la cele mai vechi atestări pînă la stadiul actual. Utilitatea unui asemenea studiu confirmă o mai veche aserțiune a lui D. Caracostea: „Pentru cine vrea să descifreze ființa noastră din expresia românească, după limbă privită ca valoare, a doua mare întrebare este aceea cu privire la esența plăsmuirilor poporane. Firește ne interesează îndeosebi cele versificate; iar dintre acestea pe primul plan stă cîntecul nostru bătrînesc. Adîncirea acestei părți a expresiei românești cere o concepție asupra cîntecului poporan" [1]. D. Caracostea recomanda : „... trebuie să devie și un folclorist în stare să-și cucerească singur adevărul" [2].

În acest scop, ne-am propus în primul rînd să cunoaștem și să folosim în lucrarea despre balada populară în Moldova cît mai mult material cules pe teren, sau aflat în arhive, colecții și publicații, pentru a scoate în evidență unitatea de teme și motive în cuprinsul speciei în cadrul folclorului românesc în general. Raportînd apoi aceste variante la versiunea clasică, am urmărit să detașăm prin ce elemente se diferențiază, particularizînd astfel aria de circulație avută în vedere. Întrucît despre balada populară există foarte multe studii și contribuții, cercetarea noastră, asimilînd rezultatele înaintașilor, a trebuit să-și fixeze un punct de plecare adecvat materialului. După un prim capitol destinat istoricului cercetării baladei, cu deosebire a celei din Moldova, capitolele următoare se ocupă de problemele pe care le pune tipologia baladei populare, de analiza variantelor tipologice cu circulație în Moldova în contextul tipurilor stabilite pentru balada populară românească. Din aprofundarea acestui bogat și interesant material au rezultat apoi și cîteva considerații cu caracter general privind modul specific de existență al baladei populare în Moldova. Pentru a încadra baladele populare din această zonă a țării în tipologia baladei populare românești și pentru a întreprinde o comparație în planul subiectului a baladelor

---

[1] D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, II, București, EPL, 1969, p. 61.

[2] *Op. cit.*, p. 62.